

# ドキュメンタリー映画と震災 -- その役割について (震災から考える 第4回)

著者	中山 和郎
権利	Copyrights 日本貿易振興機構（ジェトロ）アジア 経済研究所 / Institute of Developing Economies, Japan External Trade Organization (IDE-JETRO) <a href="http://www.ide.go.jp">http://www.ide.go.jp</a>
雑誌名	アジ研ワールド・トレンド
巻	201
ページ	40-41
発行年	2012-06
出版者	日本貿易振興機構アジア経済研究所
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2344/00003959">http://hdl.handle.net/2344/00003959</a>

## ドキュメンタリー映画と 震災——その役割について

中山和郎

東日本大震災発生から一年後の今年三月一日、テレビは震災特別番組一色であったが、大手映画会社の直接の影響下になり独立系映画館（ミニシアター）や、市民団体などによる自主上映でも当日は数多くの震災関連のドキュメンタリー映画が上映されていた。インディペンデント映画の上映で知られている渋谷のアップリンクでは、当日は朝から晩まで震災・原発関係のドキュメンタリー映画の上映が続いた。本稿では、テレビ番組とは一線を画しているドキュメンタリー映画が果たす役割について、テレビ番組との違いや震災関連のドキュメンタリー映画を通じていま一度考えてみたい。

### ●そもそもドキュメンタリーとは何か

「ドキュメンタリー」という言葉は、イギリスの映画監督ジョン・グリスアンが一九二八年、ロバート・フラハティの制作した映画について述べる際、

初めて使ったといわれている。グリアソンはドキュメンタリーを「著名な役者を使わない」「台本に基づかない」映画と定義した（参考文献①）。また、ポール・ローサは著書『Documentary Film』（一九五二）で、ドキュメンタリーは「あるがままの民衆の生活を、創造的かつ社会的連関において解釈する」ことであるとして、社会的視点を持ち合わせる必要がある（参考文献②）との考えであったが、彼らはいずれも作家的な撮影・編集を施すことについては問題としていなかった。つまり、作家的な作品であっても、ドキュメンタリーの範疇としていたのである。実際、フラハティが制作したイヌイット一家の日常を記録した『極北のナヌーク』（一九二二）に登場するナヌーク一家は、予めキャスティングされた疑似家族であった（参考文献③）。

黎明期には運動や啓蒙の手段としても活用され、レニー・リー

フエンシユタールの『意志の勝利』（一九三四）など、ナチスドイツのもとで開花したプロパガンダ映画がその典型例である。当時の日本では、ドキュメンタリー映画は「記録映画」と訳され、その後、戦中には満州映画（満映）に代表される「国策映画」、戦後は学校教材目的で作られた作品や、自治体や企業の依頼で制作された広報ビデオなどを対象に「教育映画」や「文化映画」とも呼ばれるようになる（参考文献④）。六〇年代後半には、小川伸介監督の三里塚闘争シリーズや、土本典昭監督による水俣病関連作品の発表で、現代社会のもう一方の側面を写し出すジャンルとしても認識されていく。

### ●テレビ番組とドキュメンタリー映画の違い

では、テレビで放送されるNHKスペシャルなどの番組とドキュメンタリー映画の違いは何か。ひとつは制作主体の存在である。一般的にテレビ局が制作する番組には、「監督」という職責が存在しない。エンドロールで目にするのは、「構成」や「演出」という肩書である。これは番組を制作する主体を曖昧にしているといってもよい。また、思想・主義が混じらない公正中

立な放送への配慮があるためか、結果的にある一線から逸脱しないような番組づくりに終始し、ナレーションや解説などの活用で、分かりやすい内容にまとめることに力が注がれている。

一方、ドキュメンタリー映画は、ある事象を切り取ったものではあるが、制作者の主観的な意図が介在する。ドキュメンタリー映画であっても、制作者の撮り方、編集によって別の意味合いを持たせることが可能である。いわば作り手の考えに依じて事実のあらたな側面を浮き彫りにすることができるのである。

もうひとつ重要な要素が被写体との関係性である。ドキュメンタリー映画においては撮る対象との距離感も重要である。被写体との関係を構築すること、ニュース番組等で見られる表層的な取材では見えてこない、別の視点を提示することができる。作品によっては、ナレーションを一切排除したものもあり、見る者自身に視点を選択する余地を与えている。そのためには、時間をかけ被写体に寄りそう覚悟が撮る側にも求められるが、その覚悟がなければ新たな真実があまり出されることはなく、作り手による再構築も意



震災関連のドキュメンタリー映画のチラシ  
(筆者撮影)

味をなさない。

テレビでもドキュメンタリーの要素を含んだ番組はいくつか放送されているが、予算や視聴率の問題もあり、回数・放送時間の縮小、BS・CS放送への配置換えあるいは終わるを余儀なくされる番組が少なくない。だが、憲法二一条や放送法第三条でも規定されているように、メディアには表現の自由があり、放送番組編成の自由も保証されている。もっと多様な視点の番組があつてよいはずだが、視聴率至上主義やスポンサーによる圧力からであろうか、各局は公立・中正の名の下に自制が働いているように思える。

### ●震災関連のドキュメンタリー映画

東日本大震災後に制作された震災・原発事故関連のドキュメンタリー作品は、映画館や国内外の映画祭で上映されただけでも三〇本を越える。今後公開されるものや現在撮影中の作品も含めると五〇本近くに上るのではないだろうか。

実際に被災地で撮影した作品として、もっとも早く映画館で上映されたのは『無常素描』(大宮浩一監督)である。岩手から福島へ南下しながら撮影、制作期間はわずか一カ月という早さ

で、昨年六月に都内で公開された。その後、一〇月には山形国際ドキュメンタリー映画祭で、震災復興支援上映プロジェクト「とも」にある Cinema with Us が企画され、震災と向き合った二〇数作品が上映された。

そのなかで特に注目されたのが『三二一』(森達也等四名の共同監督)である。森監督は撮る側の「後ろめたさ」を敢えて曝け出すことで、既存のメディアが写さないような視点を提供したとしているが、映画祭では賛否両論が飛び交い反響を呼んだ。わずか一週間の撮影期間では被写体との関係を構築するのは難しいが、映画評論家の柳下毅一郎氏は「逃れられなかった凡庸さ」(同三月二日付朝日新聞夕刊)として取材に臨む姿勢を疑問視している。実際、見ず知らずの被災者への凡庸な問いかけのシーンは、見ていてその場から逃げ出したくなるような恥ずかしさを覚えた。

他方、昨年八月に都内で上映され、前述の山形映画祭でも上映された『津波のあとに』(森元修一監督)は、十分な取材時間は取れず、被災者への取材も距離感は見られたが、配慮と戸惑いの双方が滲み出ており、一人一人を丁寧に描こうという意思が伝わる作品であった。

撮る時点で関係性が出来ていないと、短期間でかつ外部からの視点で作られた映像をドキュメンタリー映画として成立させるのはなかなか容易ではない。震災後、早々にまとめ上げた作品にとつては大きなハードルであるが、紹介した作品に共通しているのは、一般のメディアでは報道されないシーンに焦点をあて、見るものに新たな視点を提示しようという意思である。この意思すなわち覚悟こそがドキュメンタリーたるゆえんである。

### ●ドキュメンタリー映画が果たす役割

近年、テレビ番組は聴覚障害者への対応もあるが、テロップを多用し分かりやすさを追求する傾向にある。さらに事件などを紹介する際、時間的制約からか善悪の二元論に単純化しがちである。その狭間にあるものは時間をかけて追及しないと表れてこない。ドキュメンタリー映画はまさにそうした二元論で思考停止に陥ってしまった状態では見えにくい事象に焦点をあてる役目を背負っているといえる。

また、テレビではモザイクがかかった映像をしばしば目にする。被写体の了解が取れない際の対応であるが、ドキュメンタ

リー映画ではほとんど見ることはない。一定の時間をかけて関係性を構築すれば、モザイクは必要でなくなるからである。

迅速さが求められるテレビ局側の事情を考慮すると、見る側の要求に沿って役割を果たしているともいえる。大切なのは、テレビと映画双方の媒体が互いに補完し合う形で存在し、見る側に多様な視点を提供し続けることである。今回の震災は、ドキュメンタリー映画を提供する立場として身の引き締まる出来事であるが、これをひとつのきっかけとして、今後もドキュメンタリー映画が多様な映像メディアの一翼を担っていくことを心から願う。

(なかやま かずお／浦安ドキュメンタリーオフィス)

#### 《参考文献》

- ①佐藤真「二〇〇二『ドキュメンタリー映画の地平(上)(下)』(凱風社)。
- ②ポール・ローサ「一九六〇『ドキュメンタリー映画』(みすず書房)。
- ③フランス・H・フラハティ「一九九四『ある映画作家の旅』(みすず書房)。
- ④森達也「二〇〇五『ドキュメンタリーは嘘をつく』(草思社)。